

## 论中国话剧与民族戏剧传统（中）

胡星亮

《中国社会科学》2001. 1

—

### （三） 20 世纪中国话剧：由反传统而趋向传统

在 20 世纪“世界戏剧”大潮中发展的中国话剧，也经过了这样一个“反戏曲传统——回归戏曲传统——话剧与戏曲传统融合”的发展历程。这个发展历程雄辩地说明：

每一个在中国土壤上生了根的剧种都可以找到共同悠久的历史根源，分享优秀民族传统所给予的巨大财富。<sup>1[1]</sup>

由反传统而趋向传统，因而成为 20 世纪中国话剧发展的重要趋势；而话剧与戏曲的碰撞和交融所造成的张力，又促成 20 世纪中国话剧发展的理论论争和实践的变革。

20 世纪中国话剧的由反传统而趋向传统，大致经历了三个发展阶段。

第一个阶段从 20 世纪初至 20 世纪 20 年代中期。这是话剧与戏曲初次相遇后错位杂合，和二者在碰撞、冲突中走向对抗的时期。

两种异质文化的相遇，总是从碰撞、冲突开始的。话剧最初是以“新剧”（借鉴日本“新派剧”）形式，在“辛亥”前后的民族革命浪潮中引进中国的。晚清社会变革催促着中国传统戏曲的改良，而戏曲改良的艰难又呼唤着新

---

<sup>1[1]</sup> 田汉：《话剧艺术健康发展万岁》，《戏剧报》1956 年第 3 期。

剧在中国的诞生。新剧在中国从其开始就是与社会变革紧密相联的。当时的戏剧家和观众着眼的是新剧的社会宣传效能，对它的艺术审美没有更多地予以注重；而当辛亥革命失败后新剧张扬革命已没有市场，戏剧家和观众再着重以审美的眼光去看新剧时，新剧与戏曲的不同美学特征才突现出来，两种戏剧体系之间的碰撞与冲突也就不可避免。因此发生 1914 年前后关于新旧戏剧的论争。另一方面，新剧引进中国后，相当程度上是在戏曲根基上生长的。早期上海学生演剧、尤其是后来影响广泛的进化团和新民社等剧团，其演剧形式都较多地保留着旧戏的“遗形物”；而它们在剧坛的巨大声势和渗透力，就连带来坚持新剧异质的春柳剧团，最终也未能抗拒住其逼势和影响。新剧的分幕与布景，旧戏的编剧与表演，“幕外戏”、“新剧加唱”等未脱旧剧窠臼的演剧占据主流，它使得新剧“杂合”戏曲而失去其独特风采。因此在 1916 年前后新剧走向衰微时，这种背离“新剧真正之主旨”并在内容上趋向低俗的“歌舞派新剧”被指斥为“伪新剧”，更有人振臂高呼要“毅然决然，起而革命，驱伪新剧于绝地”，重新创建“寓意深远有功世道之完美新剧”，并要去除其“杂合”的旧戏特征而使其成为“纯粹新剧”<sup>2[2]</sup>。这表明新剧在努力摆脱“杂合”的戏曲影响，而在戏剧观念和审美意识上趋向西方的话剧。

终于在“五四”时期，胡适、陈独秀、钱玄同、刘半农等《新青年》派为张扬西方话剧，而对中国的戏曲展开了激烈的批判，并与张厚载等旧剧维护者进行了激烈的论争。《新青年》派放眼世界，认识到中国社会要挣脱封建枷锁更新富强，就必须革新“精神界之文学”，中国文学要追赶世界新潮流，就必须推重戏剧以状写人生；但是，他们看到当时的中国戏剧界是古典戏曲衰微、改良戏曲失败和杂合戏曲的新剧的堕落，遂要“重新估定旧戏在今日文学上的价值”，以“再造文明”<sup>3[3]</sup>。在话剧与戏曲走向对抗的这场论争中，虽然《新青年》派集中火力批判的是旧戏的艺术表现形式，但是他们批判的立足点，却是因为旧戏的艺术形式无力表现新的时代内容，因为旧戏中所宣扬的封建性的

---

2[2] 参见剑云《挽近新剧论》、昔醉《新剧之三大要素》等文，《鞠部丛刊》，上海交通图书馆 1918 年版。

3[3] 胡适：《“新思潮”的意义》，《新青年》7 卷 1 号，1919 年 12 月。

东西已不能适应新的现实社会，从而把批判旧戏与译介话剧结合起来，要由变革旧戏入手去创建话剧；而只着眼于戏曲独特的艺术表现和审美价值，张厚载等人就不明白中国既然有戏曲为何还要创建话剧，更不明白《新青年》派创建话剧为什么非得批判旧戏。他们认为在中国提倡话剧绝对不可能，改良戏曲无根本之必要。这种观点代表着戏曲界在受到外来冲击时而透露出的保守性和排他性。他们试图以这种方式维护旧戏的“真精神”，进而以此为借口而拒绝借鉴一切外来文学艺术。这种错误倾向无疑是中国戏剧走向世界、走向现代化的障碍。而《新青年》派据以批判旧戏的，正是欧美近现代个性解放、进化论等进步思潮。因此，尽管其批判旧戏存在着不辨中西戏剧各自的民族性、机械地理解戏剧进化等不足，但是其戏剧观念较之张厚载等人，确实是更多世界的眼光和时代的审美需求。在中国戏剧的发展呈现出严重衰颓迹象的“五四”时期，正是《新青年》派的狂呼呐喊，开启了中国戏剧的新曙光。它不仅推进话剧迅猛地登上中国戏剧舞台，而且促使了戏曲界的反思和变革。

第二个阶段从 20 年代中期至 40 年代末。这是中国话剧在世界戏剧浪潮中返观民族传统，在大众化、民族化探索中开始艺术自觉，而逐渐地认识传统、回归传统的时期。

《新青年》派的批判戏曲并不是对民族戏剧传统的简单否定。它更多的是张扬“新”思潮的矫枉过正，而历史悠久、惰性极大的古老中国文化是亟需如此狂风暴雨的涤荡的。当话剧在中国立足脚跟后，他们对戏曲就“非但不攻击，而且很希望它发达，很希望它能够把已往的优点保存着，把以往的缺陷弥补起来，渐渐的造成一种完全的戏剧。”<sup>4[4]</sup>这是“五四”心态的典型表现。另一方面，就像爱尔兰比较文学专家泰特罗说的，在文化交流中，“当我们认为自己在向别人学习的时候，我们可能是在发现自己被压抑的方面”<sup>5[5]</sup>，中

---

4[4] 刘半农：《〈梅兰芳歌曲谱〉序》（1929），《刘半农文选》，第 225 页，人民文学出版社 1986 年版。

5[5] [爱尔兰]安东尼·泰特罗：《本文人类学》，第 111 页，北京大学出版社 1998 年版。

国戏剧家在借鉴西方创建中国话剧时，也开始重新估定或发现中国传统戏曲的价值，并将它创造性地转化到话剧建设中来。中国话剧在逐渐地向传统回归，尽管二者有时还在发生冲突。

首先是 1926 年前后余上沅、赵太侗、闻一多、徐志摩等“国剧运动”派，对创建具有民族特色的中国话剧的思考。他们认为中国话剧应该是“世界的”，但更应该是“民族的”；而中国话剧要成为具有民族特色的戏剧，就必须植根于民族生活和民族戏剧的深厚土壤。“国剧运动”派是在 20 世纪以来西方戏剧努力挣脱传统束缚，而由写实向包括中国戏曲在内的东方写意戏剧借鉴的发展趋势中，认识到中国戏曲的审美价值和艺术魅力，因而对民族戏曲、对话剧与戏曲的关系有了新的思考。在中西戏剧的对比中，他们得出了“旧戏当然有它独具的价值”的结论，并且认为采取西方话剧“建设中国新剧，不能不从整理并利用旧戏入手”——汲取话剧与戏曲的“特长”，去除话剧与戏曲的“流弊”，在立足民族传统的基础上去创造中国话剧<sup>6[6]</sup>。在“国剧运动”进行的同时，田汉率领的南国社受其影响也展开了关于新旧戏剧的讨论；并且南国社以其创作实践，使“五四”以来走向对抗的中国话剧与民族戏曲开始趋向融合。丁西林的《压迫》、欧阳予倩的《潘金莲》、熊佛西的《一片爱国心》等剧，也都体现出如此审美特征。田汉的《获虎之夜》、《名优之死》、《南归》等话剧，更是以其幻想传奇的浪漫精神、忧郁苦闷的感伤情调、从实象出发而重意境创造和舞台诗人的诗意抒情，显示出他借鉴戏曲创造的独特的“田汉味”。不过，这在当时还只是少数戏剧家的艺术自觉。

30 年代的左翼戏剧运动，在其开始是以“促成旧剧及早崩坏”和批判“国剧运动”作为开路先锋的。但是剧运的发展很快就纠正其偏向。这就是左翼民众戏剧运动陷于不能走向民众的困境。于是，在接着展开的“戏剧大众化”讨论中，话剧采用“旧形式”作为左翼戏剧建设的重要方面和在移动演剧中借鉴戏曲艺术，就引起了部分戏剧家的重视和实践；而 1935 年梅兰芳访苏演出获得苏联及西方戏剧界的热列赞誉，和国内部分话剧家“投降”戏曲去接受民族

---

6[6] 参见余上沅《剧刊终期》（1926 年 9 月 23 日《晨报副镌》）、《中国戏剧的途径》（《戏剧与文艺》1 卷 1 期，1929 年 5 月）等文。

遗产而引起的讨论，又促使更多的左翼戏剧家认识到中国戏曲在世界戏剧中的独特价值与地位，认识到民族话剧的创造借鉴戏曲的重要性，由此便形成 30 年代左翼戏剧走向“旧形式”的艺术自觉。在左翼戏剧逐渐走向“旧形式”的同时，熊佛西、杨村彬等人在河北定县实验“农民话剧”，试图在农村和农民中为中国话剧的发展开拓新路。他们从内容到形式对都市话剧进行了改造。以艺术形式而言，由于农民话剧要求由农民在农民当中表演、以农民生活为题材而演给农民看，他们就借鉴民族戏曲和河北民间的高跷、旱船、龙灯等“会戏”形式，将剧场从室内搬到室外，舞台也就从“镜框式”变为因地制宜地与大自然同化的、其场景在不同剧目的演出中可根据剧情需要随时变换的“露天剧场”；这种露天剧场的演剧“观众与演员打成一片”，它使农民在看戏时不觉得自己是在“旁观”而是在“参加”戏剧活动；而汲取民间戏剧的如此新剧场和新演出法，又使农民话剧在剧作、表演、舞美等方面跳出传统束缚而有新的探索。走向民众的中国话剧必然会有新的创造。而原先张扬话剧必定批判戏曲的左翼戏剧家和原先在高校着重研究西方戏剧的学者戏剧家，都在大众化浪潮推涌下趋向民族戏曲，它表明已有更多的戏剧家认识到传统戏曲对民族话剧创造的重要性，尽管前者的现代意识仍少有民族化的艺术表现，而后者的民族化艺术表现还缺乏现代意识。这时期曹禺的《雷雨》、《日出》和《原野》、李健吾的《这不过是春天》、田汉的《回春之曲》、夏衍的《上海屋檐下》等剧作，又从戏剧文学上显示出话剧借鉴戏曲的创造实绩。尤其是曹禺的创作，其故事、场面及戏剧的穿插、粗线条勾勒性格和细线条描写心理、意象与意境的审美创造、诗的戏剧与戏剧的诗等美学特征，都溢漾着浓郁的民族神韵。

20 年代只有少数戏剧家自觉、30 年代已为较多的人意识到的民族话剧创造借鉴戏曲的问题，在 40 年代因话剧抗战不能深入民众而展开的话剧“民族形式”论争中，已成为戏剧界的共识。如何创造民族形式的中国话剧？针对当时出现的完全否定“五四”新兴话剧而认为话剧民族形式创造必须以旧形式为“中心源泉”，和全盘否定旧形式而强调话剧民族形式创造要坚持“五四”传统这两种偏向，戏剧家展开了激烈的论争。这场论争在 20 世纪中国戏剧发展中具有转折性意义。这不仅是因为论争促进着此后的戏剧实践，在中国话剧与传统戏曲的关系和中国话剧与人民大众的关系等重要方面进行了积极的调整，从而使中国话剧的大众化和民族化的探索逐步趋向深入；其重要意义还表现

在，它在理论上对中国现代戏剧发展中的某些重大问题进行了认真的思考。论争使话剧界真正从艺术审美上认识到民族戏曲的价值，而在观念上彻底改变“五四”以来对戏曲的否定态度，并与戏曲界携手并进谱写中国戏剧发展的新篇章；论争使人们认识到创建中国话剧“民族形式”的重要性，认识到民族形式话剧的创造不能隔断与世界戏剧的广泛联系，也不能离开内容只着眼于形式，而应该继承和借鉴中外戏剧精湛丰富的艺术经验以真实深刻地表现民族现实；论争还使戏剧家懂得，话剧创建民族形式的继承戏曲不能只是着眼形式，还要从中把握中国人民的生活、思想和感情及其表现方法，懂得即便是形式的继承也必须从表现现实出发而不能为形式而形式，并且形式的继承应该更多的是戏剧美学的融汇贯通，而不是外在表现形态的简单模仿。尽管着眼旧形式的“中心源泉”论曾在创作中引起民粹主义的“旧剧化”倾向，但是，这时期夏衍的《法西斯细菌》和《芳草天涯》、郭沫若的《屈原》和《虎符》、曹禺的《北京人》、田汉的《丽人行》、李健吾的《青春》、陈白尘的《升官图》和吴祖光的《风雪夜归人》等话剧，都在借鉴戏曲中显示出独特的创造。夏衍话剧的粗犷简洁与夸张拟态的写意、妙传心象情如绘的意境创造、及其从“素描”、“淡彩”到“戏”的追求，郭沫若话剧的“借一段史影来表示一个时代或主题”、悲壮激昂的悲剧精神、“我就喜欢吃故事”、及其“有些诗趣在里面”的诗剧创造，等等，都充满着民族审美的艺术魅力。

第三个阶段从20世纪50年代到90年代（其中“文革”时期话剧发展停滞）。这是中国话剧界在认识传统、回归传统问题上形成共识后，全面地、深入地探索话剧融合戏曲，以创造民族话剧、建立民族话剧演剧体系的时期。

50—60年代掀起的学习戏曲的热潮，它所面对的仍是“中国话剧要有鲜明的民族风格”的课题。这次探索的重点是舞台演剧。针对话剧舞台出现的导演的构思和处理缺乏光彩和活力、表演不能将角色内心通过情绪饱满的和感染力强烈的形式表达出来、舞美设计模仿现实而自然琐碎等不足，戏剧家借鉴戏曲艺术进行了认真探索。而针对探索中出现的“方向”说等偏向所进行的讨论，又使戏剧家从理论上认识到话剧学习戏曲不是让话剧像戏曲，而是为了丰富和发展话剧的观念和手法以使其更具民族色彩；认识到话剧学习戏曲不能照搬其外在形式，而应着重把握其美学精神和创造原则；认识到话剧学习戏曲要从表

现生活和话剧特点出发，使戏曲“化”为话剧的东西以加强话剧的艺术表现力。焦菊隐导演的《虎符》、《蔡文姬》和《茶馆》、金山导演的《红色风暴》、蔡松龄导演的《红旗谱》等剧都是成功的创造。焦菊隐的舞台创造强调表演要以简练精确的形体动作深入人物内心世界去挖掘其“内在的真实”和“诗意的真实”，将导演在舞台画布上“画出动人心魄的人物”看作是“诗意”的集中表现，强调舞美要以虚实结合的创造烘托出“饱满而富有诗意的整体形象”，其演剧也就以诗的形象与观众共同创造出浓郁的舞台诗意。这时期老舍的《茶馆》、田汉的《关汉卿》、以及郭沫若的《蔡文姬》、曹禺的《胆剑篇》等剧作，在借鉴戏曲的创造上也有突出的成就。老舍的话剧“以小说的方法去述说”、“三笔两笔画出个人来”、及其通俗易懂而又富有诗意的语言、“想的深而说得俏”的喜剧味，等等，与民族戏曲和曲艺有着深刻的审美联系。然而这次探索中也出现了“戏曲化”等偏差，尤其是因为受左倾思潮影响而缺乏对现实表现的现代化意识，因为闭关锁国而缺少对世界戏剧的广泛借鉴，从而在相当程度上又造成这时期话剧艺术创造力的萎缩。

话剧与戏曲融汇贯通的艺术整合，形成 80—90 年代中国话剧的主潮。新时期努力突破传统话剧固有模式而求新求变的戏剧家，在面向西方借鉴时，却在中外戏剧的碰撞与交流中“发现”了民族戏曲“舞台假定性”的独特魅力和美学价值，中国话剧遂再次掀起学习戏曲的浪潮。这股浪潮席卷了整个话剧界，就连先锋派的探索戏剧家都强调：“我们在探索现代戏剧艺术的时候，更应该从我们自己的戏剧的传统出发。”<sup>7[7]</sup>这股创新浪潮促使很多坚持现实主义的戏剧家，也不再拘囿于传统的写实观念而趋向“新现实主义”，尝试借鉴民族戏曲和西方现代派戏剧去表达自己对现实的思考，而在戏剧结构、形象刻画、艺术手法等方面幻觉与间离并用、再现与表现交融、写实与写意结合，极大地丰富和发展了现实主义戏剧的表现手段和艺术语汇；探索话剧在这股浪潮中，如果说西方现代派戏剧影响了它的哲理性追求，那么，从西方现代派返观并走向民族戏曲，它着重是要从戏剧这门艺术本身去发掘它所蕴藏的生命力：演员与观众所形成的那种相互感应、热闹融洽的剧场性和假定性。因此，有探索话剧借鉴戏曲对剧场的变革、对形体表演的强调、对戏剧动作性本质和综合性特

---

7[7] 高行健：《现代戏剧手段》，《随笔》1983 年第 1 期。

征的肯定，以及对那种给戏剧的时空处理、生活呈现与形象表演带来极大的自由，能充分发挥戏剧艺术表现力的“完全的戏剧”的追求；走向假定性的舞台演剧也在变革。强调舞台的假定性与写意性，强调演出的剧场性和形式美，注重对人物内在精神和客观世界本质的把握，着意创造导演自己的舞台语汇以对生活和形象作诗意的概括，以及注重观众的参与，这使话剧导演艺术从再现美学向表现美学拓宽。而强调表演要能准确把握住“人”、“演员”、“角色”三者的关系，强调多层次的表演需要有深刻的感受力和表现力，注重形体的表演与技艺，要求能在多媒介的综合中增强适应能力和创造力，以及要求表演能诱导观众参与创造，又使话剧表演在重写实主体验的同时出现写意表现的趋向。导表演探索所遵循的舞台假定性，还带来舞美设计的革新：从强调给观众造成“这就是真实生活本身”的幻觉，向强调“这是舞台”、“这是演戏”的拓展。锦云的《狗儿爷涅槃》、李龙云的《洒满月光的荒原》、李杰的《古塔街》和杨利民的《地质师》，高行健的《野人》、王培公和王贵的《WM（我们）》、马中骏等人的《红房间、白房间、黑房间》和车连滨的《蛾》，黄佐临导演的《中国梦》、徐晓钟导演的《桑树坪纪事》、林兆华导演的《狗儿爷涅槃》和查丽芳导演的《死水微澜》，等等，都是戏剧家在传统与现代、继承与借鉴融汇中的优秀创造。并且这些创新是以能深刻地表现现实本质和人的心灵情感为前提的，这就从根本上将中国话剧借鉴戏曲的民族化创造引向深入。这其中舞台实践的成就更为突出。黄佐临的舞台导演着重以“舞台假定性”去突破“第四堵墙”，以演员的精湛表演去形象地揭示“以粗犷的笔触大笔勾勒”的波澜壮阔的现代社会，去诗意地表现审美对象的本质特征和艺术家的心灵情感，徐晓钟的舞台导演注重创造富有哲理内涵的诗化的意象，舞台时空结构追求传神和意境，戏剧表演注重活人艺术的魅力，这些都使其舞台创造纵横挥洒，洋溢着民族审美的诗情画意。

可以看出，话剧借鉴戏曲的艺术创造，在 20 世纪中国戏剧发展中形成一股潮流。世纪初的从杂合走向对抗，那是两种不同戏剧体系相遇时的必然情形；此后，话剧与戏曲便在 20 世纪中国戏剧的发展中逐渐趋向交流和融合。因而从表面看，20 世纪中国话剧是随着西方戏剧潮流而激荡的，但是在其深层，却潜藏着民族戏曲传统这条宽阔而深沉的河床。



---

厦门大学图书馆